

La flauta de la llama

Malentendidos musicales en los Andes*

Henry Stobart

Hace algunos meses, en una remota aldea ubicada en las partes altas de los Andes bolivianos, noté que el rebaño de llamas del corral vecino, conformado por llamas hembras y jóvenes, ejecutaba un agudo gemido. Esto no es nada raro. Ellas emiten este sonido, en señal de hambre, casi todas las mañanas antes de ser soltadas para pastar en las colinas aledañas. En esta ocasión decidí grabar sus quejumbrosos gritos, pero tan pronto como empecé a hacerlo, apareció mi anfitriona. «¡Ya basta, ya basta!», dijo refunfuñando y guió a las llamas fuera del corral. Me sentí confundido. ¿Qué había hecho de malo?

Mientras ella se alejaba de la aldea encabezando el rebaño de llamas hembras, le pregunté a mi anfitrión por qué su esposa se había enojado tanto conmigo. Varios años atrás, nadie se había quejado cuando grabé el sonido de unas llamas durante una ceremonia nupcial: ¿cuál era la objeción ahora? Me explicó que el hecho de grabar los gemidos de las llamas hambrientas y llevarlos a mi país en la grabadora podría hacer que las llamas dejaran de reproducirse. Sin embargo, no había ningún inconveniente si grababa el ronco sonido de las llamas macho mientras apareaban, puesto que estaban «alegres».

Tal información parecería inicialmente tener muy poca relevancia para la práctica de interpretación musical y podría tomarse como una extraña forma de empezar un artículo acerca de «música primitiva». Sin embargo, en muchos de los dibujos en la página 1189 de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, también descubrimos referencias a los gritos de las llamas. Guamán Poma afirmaba ser descendiente tanto de la nobleza española como de la familia real inca y escribió este extraordinario documento explícitamente para el rey Felipe III de España. En el estudio que realiza sobre el mes de octubre, el cual asocia con los preparativos para la temporada andina de lluvia y siembra (figura 1), el autor retrata a una llama gimiendo. En el texto adjunto, Guamán Poma explica que, en esta época del año, las procesiones de aflicción solían trasladarse de nevado en nevado rogándole «con todo su corazón» al dios Runa Camag por más agua de los cielos. Además, se ataban llamas negras en las plazas públicas sin alimento y se les forza-

* Este artículo ha sido publicado previamente en *Early Music*, agosto 1996, bajo el título de «The llama's flute: musical misunderstandings in the Andes». La traducción para la presente publicación estuvo a cargo de Mercedes Braco.

ba a gemir de hambre, lo que colaboraba a clamar por lluvia. En la imagen de la llama están escritas las palabras: «Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a dios con la hambre que tiene».

En la época en que Guamán Poma escribió su documento (alrededor de 1600), el atar a las llamas para hacerlas gritar de dolor era ya una práctica probablemente obsoleta, como lo es hoy en día (según mi conocimiento). Sin embargo, una noche, algunos años atrás, durante un período de extrema sequía en el norte de Potosí, Bolivia, fui testigo de una procesión en la que se enviaba a los niños al pico de una montaña cercana para rogar a Dios por agua. Mientras sus agudas voces hacían un misterioso eco en la oscuridad, me uní al resto de hombres de la aldea para tocar



Figura 1: Llama atada sin alimento para que ayude a gritar por lluvia junto a una procesión de dolientes en el mes de octubre (Guamán Poma, c. 1615; 1980: 254).

flautas *pinkillu*. Este tipo de flautas, las cuales remiten asombrosamente a los conjuntos de flautas dulces —o de pico— del Renacimiento (Stobart 1987), son tocadas durante la temporada de lluvia y claramente concebidas «para llamar a la lluvia» y «ayudar a que los cultivos crezcan».

Frecuentemente, las discusiones acerca de la invasión europea de los Andes centran su atención en la dominación y represión por parte de los españoles, sugiriendo la noción de una cultura débil que fue forzada a adoptar las prácticas culturales de sus conquistadores. Tal idea no solo implica condescendencia sino que además, si se toma la música andina como modelo, es en muchos casos inexacta. Al adoptar este punto de vista, no estoy de ninguna manera ignorando el horror de la invasión, ni los abusos y desigualdades que han persistido a partir de que se produjo el contacto con Europa. Deseo, más bien, afirmar la inmensa vitalidad y permanencia de la cultura andina, considerando la creativa interacción entre ambas culturas. Para lograr esto, utilizaré crónicas e iconografías de los primeros años del período colonial conjuntamente con información propia, recogida durante mis varias y extensas visitas a los Andes bolivianos en los últimos diez años. Me apoyaré particularmente en material recogido de una comunidad rural quechua-hablante (4100 msnm) ubicada en el ayllu Macha, al norte de Potosí, donde viví con una familia durante un año y tres meses.

1. Música atmosférica

La multiplicidad y la diversidad de instrumentos en los Andes son asombrosas. Algunas comunidades rurales tocan hasta 12 tipos diferentes de instrumentos en el transcurso de un año, cada uno de los cuales está asociado a una determinada estación, actividad o ceremonia. Además de dicha alternancia estacional dentro de una misma comunidad, la música es también un importante indicador de identidad étnica; hay una inmensa variedad de formas musicales y de construcción de instrumentos. Sería peligroso generalizar acerca de estas diversas tradiciones locales, pero en los Andes bolivianos se tiende a tocar flautas parecidas a las flautas dulces (flautas de pico) e instrumentos más grandes parecidos a las guitarras durante la temporada de lluvia (noviembre-marzo), y con frecuencia se destinan específicamente a «llamar a la lluvia y hacer que crezcan los cultivos». En contraste, las zampoñas, flautas traversas y quenás, en las cuales el músico extrae el sonido usando una embocadura, así como el charango, son comúnmente asociados con los meses de invierno seco y típicamente destinados a «llamar a la escarcha y al viento».

Las distintas variantes locales de la guitarra como el charango o la guitarrilla, tocadas en el norte de Potosí, están sin duda inspiradas en prototipos europeos, introducidos probablemente desde España a comienzos del período colonial. Sin embargo, estos instrumentos son en la actualidad definitivamente andinos. El

cuerpo del charango ha sido hecho, hasta hace poco, de materiales locales como el caparazón de armadillo o la calabaza seca, y la asociación de los instrumentos con la capacidad de influir en las condiciones atmosféricas parecería provenir más de una ideología andina que europea. Además, en el acompañamiento de canciones, la función de las técnicas rurales de interpretación se orienta a proveer fuerza rítmica y conducción melódica, antes que una estricta progresión armónica. Ello nos sugiere que las guitarras, hasta cierto punto, pueden haber reemplazado el papel de la percusión en el acompañamiento de canciones. Efectivamente, Diego González Holguín, en su diccionario quechua-español de 1608, traduce *tinya*, la popular palabra quechua para tambor, como «vihuela» y «guitarra», junto a otras dos palabras comunes en español para aquel instrumento (*tinya*, *atabal*, *aduse*, *bihuela*, *guitarra*, Holguín [1608] 1989: 343). En el caso de las guitarras andinas, podría considerarse que se ha producido una apropiación y reinterpretación de la tecnología europea y de las prácticas de ejecución dentro de un contexto andino.

2. Vientos andinos

Partiendo de este precedente, ¿existe la posibilidad de que la flauta dulce llevada a los Andes en los inicios del período colonial haya atravesado por un proceso similar de apropiación y reinterpretación? Karl Gustav Izikowitz afirma, en su famoso estudio *Instrumentos musicales y sonoros de los indios sudamericanos* (1935), que muchas de las flautas de pico andinas están inspiradas en flautas dulces europeas. En su clasificación de las flautas de pico hace una distinción entre las flautas de pico indígenas, que usualmente requieren de un tapón de barro o cera, y otro tipo de flautas basadas en las flautas dulces europeas. También dirige su atención al extendido uso de flautas de pico indígenas en regiones de Centroamérica y de la Amazonía; al respecto, aclara que ellas «no se encuentran ni al sur del Perú ni en el este», es decir, los Andes meridionales incluyendo Bolivia (1935: 355). En su análisis sobre las variedades de flautas de pico encontradas en los Andes meridionales peruanos y bolivianos, las cuales «son fabricadas por los indios con materiales indígenas», observa que «este prototipo [...] debería ser buscado en las formas europeas» (ib.: 350). No estoy totalmente convencido del sistema de clasificación de Izikowitz, en el que un bloque de madera (el tapón) y seis o más agujeros son interpretados como signos de influencia europea. Sin embargo, sí concuerdo en que la tecnología española de flautas dulces habría actuado por lo menos como catalizador en la fabricación indígena de instrumentos de viento.

En los Andes centrales y meridionales existen innumerables tipos de zampoñas y quenás que datan de tiempos prehispánicos, mas no se han encontrado muestras similares de flautas de pico. Tal vez las flautas de pico prehispánicas, como las de madera o caña de hoy en día, simplemente no pudie-

ron sobrevivir en el rudo medio ambiente andino. El único problema con esa teoría es que sí se han hallado muestras de zampoñas y quenas hechas tanto de madera como de caña. En la iconografía prehispánica, especialmente la de la cultura Moche, se aprecian figuras esqueléticas tocando zampoñas, tambores y flautas verticales. Sin embargo, tal como en las muchas descripciones históricas de los inicios del período colonial acerca de la música andina, es imposible afirmar si estas flautas verticales (pingollos) son quenas o flautas de pico (figura 2). Esta distinción puede sonar académica, pero en la práctica interpretativa contemporánea es de vital importancia. Como ya he mencionado, las flautas de pico se conciben como elementos para alentar la lluvia y el crecimiento del cultivo, mientras que las quenas lo son para atraer la helada. Ante esto surge la pregunta: ¿tales asociaciones estacionales se originaron en los tiempos prehispánicos o aparecieron junto con la invasión europea?

3. Silbatos mágicos

Una diferencia fundamental entre una quena y una flauta de conducto es que en el caso de las flautas de pico parecidas a las dulces, el instrumento tiene voz propia. En estos casos, el sonido surge con un simple soplo, mientras que las quenas y zampoñas de los secos y ventosos meses de invierno requieren una embocadura para ser tocadas. En la comunidad que me albergó, el aspecto mágico de una flauta con voz propia es sugerido por el uso de la palabra *sirinu*, refiriéndose a los silbatos verdes de plástico tocados por los demonios danzantes en época de carnaval. Localmente, se dice que los *sirinus* son seres encantados

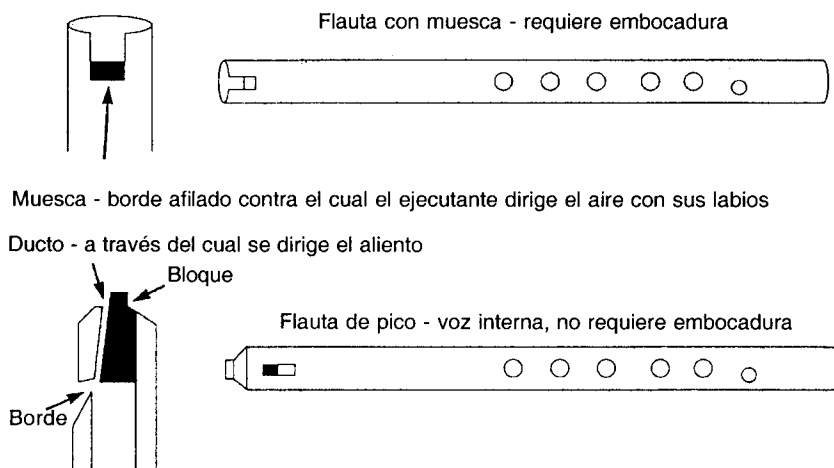


Figura 2: Construcción de quenas y de flautas de pico.

y potencialmente peligrosos que viven en cascadas, manantiales o peñas. Su nombre se asocia con la palabra española *sirena*. Se les considera la fuente de toda forma musical, y es de aquí de donde cada año son recolectadas las nuevas melodías para la flauta *pinkillu*, justo antes del inicio del carnaval. Ciertamente, me dijeron que el sonido de estos mágicos sirinus es idéntico al de la música *wayñu* interpretada con flautas *pinkillu*.

Para mis anfitriones, el concepto de *sirinu* parece entenderse en términos de una sustancia del alma, líquida y animada, cuya inmensa energía toma la forma de inagotables sonidos musicales y danzas. Con la conclusión del carnaval, que marca el término de la época de siembra y de las fuertes lluvias, se dice que dicha sustancia animada se encarna en las nuevas semillas o frutos del año, lo que les permite madurar. Parece que las flautas y silbatos con su propia voz interna se consideran como la representación de las voces mismas de los encantados *sirinus*. En otras descripciones se cuenta cómo los sirinus cumplen el rol de mediadores entre el mar interno (*lamar*), el cual se cree que reside en el fondo de la tierra, y el exterior de esta. Por ejemplo, se dice que el agua «se eleva desde los *sirinus*» para formar las nubes durante la temporada de lluvia y que luego «la lluvia va de las nubes hasta el mar interno, hasta los *sirinus*». Siendo la fundamental fuente de música, la cual se asocia especialmente con la afluencia de agua, los *sirinus* actúan como una interfaz entre las acuosas regiones internas y el seco exterior de la tierra. El canal de agua que existe entre el oculto mar interno (*lamar*) y el mundo humano revelado está, por lo tanto, fuertemente asociado con poderosos y encantados sonidos, así como con el sonido de los silbatos.

La tecnología del silbato o mecanismo de conducto, en donde el aire es dirigido a lo largo de un conducto hasta un borde angosto, fue ciertamente conocida en los Andes prehispánicos. Esta tecnología, además de aparecer en varios tipos de pequeños silbatos, fue también utilizada para las ollas silbadoras, de las cuales existen innumerables muestras en museos de Europa y Norteamérica, algunas de las más bellas provenientes de la cultura Moche. El mecanismo silbante de estas ollas es decorado generalmente con figuras de aves u otras criaturas.

Las ingeniosas ollas silbadoras dobles son también comunes en las necrópolis de las culturas Moche, Nazca, Ica y Recuay. Una de ellas tiene un pico por donde se introduce el agua y que, a su vez, está conectado por un tubo con una segunda olla, que tiene un mecanismo silbante (figura 4). Si la vasija es ladeada para llenarla de agua por el costado del pico y colocada de nuevo en su nivel normal, el agua que pasa a la segunda vasija expelle el aire por el mecanismo de silbato, dando lugar a un sonido agudo y fino. Para que se origine este sonido silbante, es importante: (a) que exista un conducto de agua, y (b) que el desequilibrio sea creado primero. En muchos sentidos, el sonido que resulta del paso del agua entre las dos vasijas de la olla doble es idéntico a la descripción que hicieran mis anfitriones del *sirinu*, cuyo sonido se asocia tanto con los silbidos como con el paso de agua entre el mar interno y el mundo externo, y que resulta en precipitaciones y en reanudación.



Figura 3: Un conjunto de flautas *pinkillu* tocando en un corral de llamas durante el Carnaval (febrero de 1991). Foto: Henry Stobart.

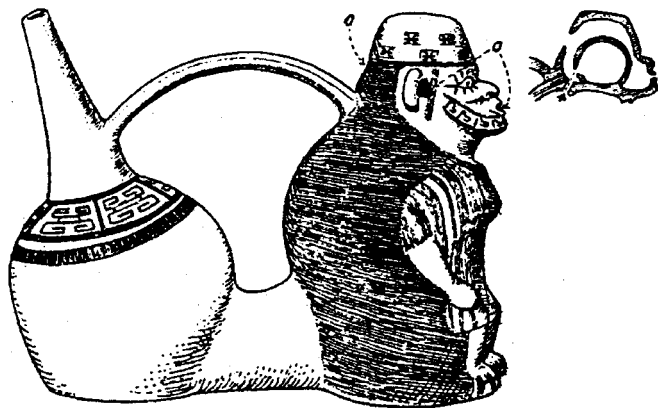


Figura 4: Olla silbadora doble (¿Nazca?, cultura de la costa peruana). La sección cruzada muestra la construcción del mecanismo de silbato dentro de la cabeza, 'o' = orificios en la cabeza (según Izikowitz 1935: 371).

La idea del paso de una sustancia líquida regenerativa entre dos mundos se enfatizó luego en la descripción que hicieran mis anfitriones de la «tierra de las almas» (*alma llajta*). Se dice que este lugar está situado al oeste, fuera del alcance de la vista (aunque visible con un telescopio), es siempre verde y está lleno de sauces llorones. Las almas, ocultas de todo ente viviente en este espacio-tiempo alternativo, constantemente bailan y cantan *wayñu* con la música de las flautas *pinkillu*, pero nunca con la música e instrumentos de la temporada seca de invierno. Las descripciones del *alma llajta* evocan inmediatamente los paisajes de las épocas de lluvia y siembra, cuando se invoca a las almas para que ayuden a hacer crecer los cultivos. Efectivamente, las almas son agasajadas e invitadas de nuevo al mundo en noviembre y se quedan como una «presencia colectiva» (Harris 1982: 60) hasta el término de las lluvias, cuando son formalmente despedidas durante las fiestas carnavalescas, conjuntamente con las flautas *pinkillu*, los *sirinus* y otros demonios del Carnaval. Pareciera que el simple hecho de tocar la flauta *pinkillu* evoca el alma de los muertos, provocando que el mundo de los ancestros se una con el de los vivos.

La olla silbadora doble de los moche sugiere que en los tiempos prehispánicos puede haber existido un vínculo ideológico entre el sonido producido por el mecanismo de silbato o conducto y el paso del agua (como sustancia regenerativa) entre mundos o espacios distintos. ¿Es posible que la introducción de las flautas dulces europeas haya funcionado como catalizador de estas asociaciones y tecnologías para resultar en el vasto uso de flautas de pico en los Andes de hoy en día y en sus asociaciones especiales con el llamado de la lluvia?

4. Flautas dulces en los Andes

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la música de las catedrales españolas incluía regularmente instrumentos de viento. Los más favorecidos eran las flautas dulces, caramillos (*chirimías*), cornetas y sacabuches, cuyos instrumentistas los tocaban casi siempre leyendo de la misma gran partitura que los coristas (Stevenson 1961: 298). Esta práctica fue introducida en los Andes, donde el entusiasmo de los indígenas por la música europea y su habilidad para dominar la polifonía fueron alentados por los españoles con la finalidad de promover la cristianización. Con dicho fin, el Tercer Concilio de Lima (1583) propuso oficialmente que las iglesias incluyeran «flautas, caramillos y otros instrumentos» dentro del grupo coral (Turino 1991: 263, Stevenson 1966: 279). Guamán Poma, en su *Nueva corónica y buen gobierno* (c. 1615), nos muestra un conjunto de cinco músicos andinos de iglesia (cantores) tocando flautas dulces. Los anchos pabellones de los instrumentos más grandes nos llevan a creer que son caramillos; sin embargo, por la forma puntiaguda de la boquilla, es claro que se trata de flautas dulces (figura 5). En distintos pasajes de su texto menciona las flautas, subrayando su uso junto con instrumentos como el caramillo y la trompeta en las celebraciones de matrimonios y bautizos (1980: 582, 587, 704).

La música europea fue rápidamente captada luego de la invasión española hacia 1530 y no estuvo restringida a las iglesias. El inca Garcilaso de la Vega nos informa que, al irse a España en 1560, dejó «cinco indios en el Cuzco que podían tocar la flauta de la forma más hábil leyendo cualquier partitura que se les pusiera enfrente». Añade que, para 1602, «me contaban que había tantos indios expertos en la práctica de instrumentos musicales como podía encontrarse en cualquier otro lado» ([1609] 1966: 125). Esta información sugiere que, durante el período colonial, las flautas dulces se encontraban ampliamente difundidas a lo largo del territorio andino, en la música de iglesia y quizás también en otros contextos. Parece muy posible que, como en el caso de las guitarras, la tecnología de las flautas dulces haya sido incorporada en las prácticas locales de fabricación de instrumentos.

Entre las innumerables variedades de flautas de pico que he encontrado en los Andes, el *pinkillu* o *lawuta* del norte de Potosí evoca sobremanera la flauta dulce. Su afinamiento es idéntico y aunque los *pinkillu* tienen sólo seis orificios para los dedos y ninguno para el pulgar, a menudo mis anfitriones tomaban mi flauta y tocaban sus propias melodías locales. Incluso el nombre *lawuta* se deriva de la palabra española *flauta*, usada comúnmente en los siglos XVI y XVII para denominar a las flautas dulces. Ludovico Bertonio, en su diccionario aymara-español de 1612, asocia el término *pincollo*, variante dialectal de *pinkillu*, con las flautas dulces traídas desde España (1984: 266), a través de esta entrada: «Pincollo. Flauta de hueso que usan los indios, y tambien ello tras que traen de castilla». A pesar de las fuertes asociaciones que tiene la palabra *pinkillu* con las actuales

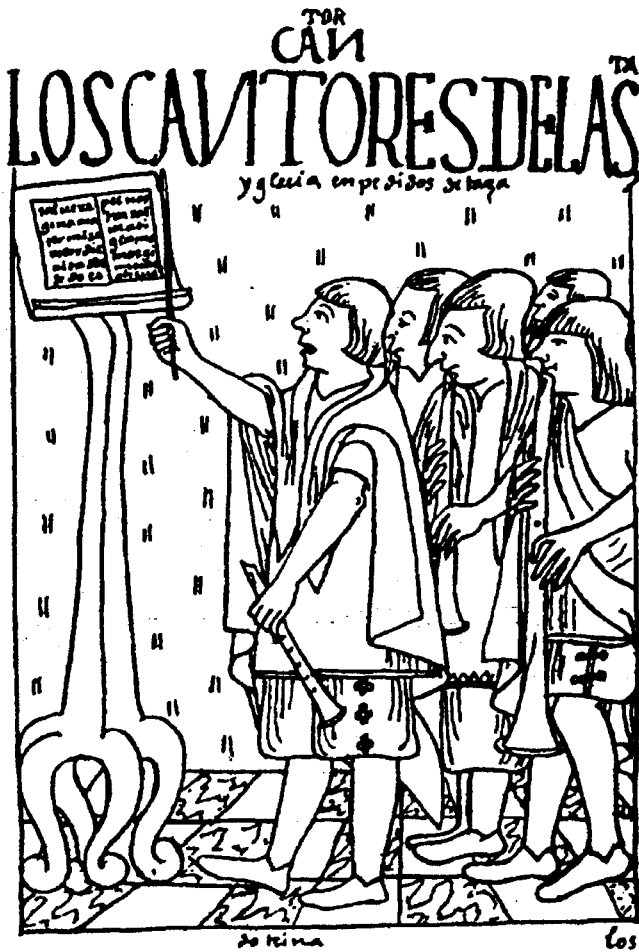


Figura 5: Músicos indígenas de iglesia (cantores) tocando flautas dulces en los Andes, 1600 (Guamán Poma 1980: 666).

flautas de pico de las temporadas de lluvia en Bolivia, sería peligroso utilizar los nombres como evidencia de algún vínculo histórico. Las palabras *flauta* y *pinkillu*, y sus variantes dialectales, son usadas ampliamente en los Andes como términos genéricos de flauta, refiriéndose algunas veces también a las quenenas, las cuales son, sin duda, de origen prehispánico y frecuentemente tocadas en los períodos secos y fríos del año.

Al igual que las flautas dulces, las flautas *pinkillu* de madera del norte de Potosí son tocadas en conjunto. Sin embargo, de acuerdo con la música andina tradicional, los *pinkillus* deben soplarse fuertemente y ser tocados más bien monofónicamente o en octavas paralelas y no polifónicamente. Tradicionalmente

ha habido cuatro tamaños de flautas *pinkillu* en un conjunto (figura 6), aunque en los últimos años el empleo de cinco o seis flautas también ha sido frecuente. Los intervalos entre los tamaños son idénticos a los de un conjunto moderno de flautas dulces y es muy tentador asumir que los intervalos de quintas y cuartas entre los distintos tamaños (ej. F-c-f-c') se originen directamente en las flautas dulces del Renacimiento. Debemos, sin embargo, ser cautelosos puesto que, a juzgar por los pocos instrumentos existentes en colecciones europeas (Marvin 1972) y por las descripciones de Praetorius, las flautas entonadas en series de quintas (ej. F-c-g) eran probablemente más comunes. Desde otra perspectiva, podemos interpretar la clasificación local de *pinkillus* en pares de *tara* y *q'iwa* según sus tamaños, entonando una quinta separada como influencia de la práctica interpretativa renacentista.

Con toda la cautela que el caso requiere, tengo que admitir que las similitudes en los detalles de fabricación entre las flautas *pinkillu* del norte de Potosí y las flautas dulces del Renacimiento son notables. Debe enfatizarse, sin embargo, que no existe evidencia definitiva de algún vínculo entre ambas. Es más, la gente del lugar atribuye el origen de todos los instrumentos musicales al mítico rey Inca, quien los trajo hacía mucho tiempo y les enseñó a usarlos. Más específicamente, me informaron que en los tiempos del Inca (*inca timpu*) los *pinkillus* eran tocados por grillos o cigarras, y que luego los hombres los imitaron. Estos insectos viven en las regiones calientes de los valles, donde hoy se fabrican los *pinkillus*, y producen un constante sonido durante las noches en la época de lluvia.

5. Demonios extranjeros

En la actualidad, los *pinkillus* del norte de Potosí se asocian de manera especial con demonios o *yawlus* (del español *diablo*). Ciertamente, a menudo se cree que los extranjeros de raza blanca son demonios. Esto me sucedió incluso a mí, cuando la madre de mi anfitrión me preguntó si conocía a algún demonio. Me explicó que hay mucha gente «igual que yo» que viene del pueblo de Potosí con los bolsillos llenos de dinero (*plata*, literalmente): «ellos, con solo un aplauso, hacen aparecer dinero». En los Andes, los demonios por lo general son descritos como fuentes tanto de grandes riquezas como de peligros y son frecuentemente vinculados con el encantamiento musical.

Se dice que el tocar *pinkillus* hace que los demonios del carnaval aparezcan, y si se dejan escuchar en la temporada seca de invierno (es decir, en la época que no es la adecuada) al intérprete «le crecerán cuernos, como a un demonio». Confirmé que estos «cuernos» también se refieren a los brotes de tubérculos, los cuales deben permanecer dormidos durante los meses de invierno, evitándose que crezcan (Stobart 1994: 38-40). De esta manera, al igual que los extranjeros blancos, los demoníacos brotes de papa constituyen una fuente de potenciales

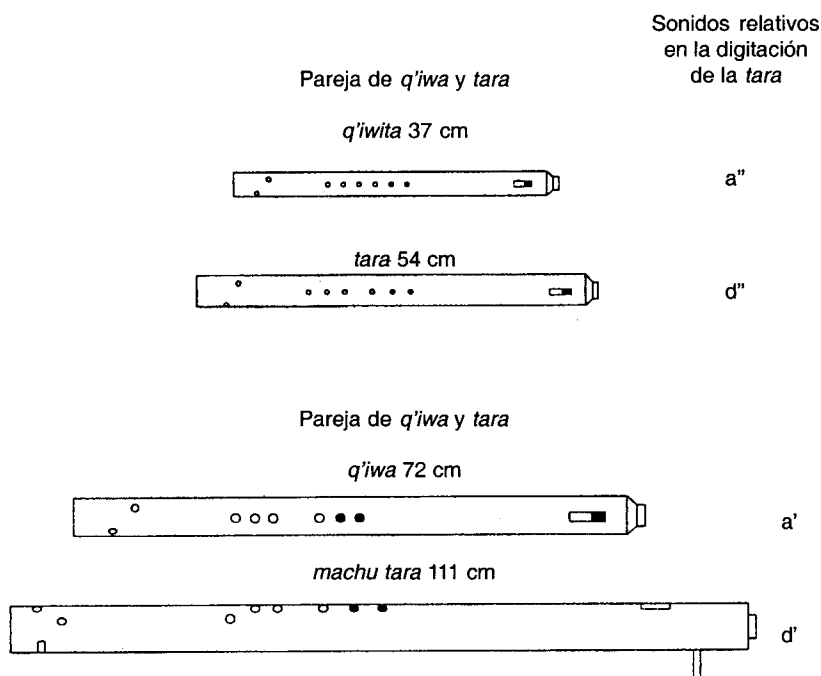


Figura 6: Conjunto de flautas *pinkillu*.

peligros y riquezas. Estos brotes pueden incluso arruinar los tubérculos almacenados que les dan origen, pero también, en las condiciones apropiadas, pueden producir una rica cosecha. Vale la pena discutir lo irónico de esta situación. Las flautas dulces, en la época colonial, fueron empleadas para alentar la cristianización, justificando así la invasión europea y alejando a la gente del Ande de las prácticas «demoníacas», que dominaban fuertemente la imaginación de los españoles del siglo XVI (Mac Cormack 1993). Actualmente, la flauta dulce parece encontrar su manifestación contemporánea en el *pinkillu*, el cual es usado para hacer crecer los cultivos en la época de lluvia por medio de la evocación de demonios, asociados a su vez con los extranjeros blancos, incluyendo a los sacerdotes, quienes en general son hasta hoy europeos!

6. La flauta de la llama

Además de su vinculación con las almas de muertos y demonios, los *pinkillus* del norte de Potosí se asocian especialmente con las llamas. En una ceremonia a la que asistí en noviembre, cuando empezaban las lluvias, los hábitos de copulación de los distintos animales domésticos fueron imitados por turnos. Esto era realizado con mucha alegría, empleándose una serie de objetos para representar los

falos de los animales. Cuando llegó el turno de la llama, los hombres colocaban flautas *pinkillu* entre sus piernas y perseguían a las mujeres lanzando eróticos sonidos. Y, efectivamente, estos mismos gritos se relacionan explícitamente con el sonido de los *pinkillus*. Esto es remarcado en la siguiente explicación de por qué los hombres tocan las flautas *pinkillu* fuera del cementerio después de los ritos para los fallecidos en las festividades de Todos los Muertos en noviembre:

...los hombres tocan [flautas *pinkillu*] afuera del cementerio para copular, copular como las llamas... Así hombres y mujeres pueden tener relaciones, copular como llamas. Hacen sonidos como: «aarr aarr iiiii».

Estuve muy atento a los sonidos sexuales de las llamas durante la ceremonia de la «mezcla de llamas» el día de Navidad, la cual tuvo lugar en un cerro cercano. Es el único momento del año en el que llamas hembra y macho se juntan. Presencí alrededor de 70 parejas de llamas copulando simultáneamente ¡El efecto combinado de sus roncos pero «alegres» sonidos fue extraordinario!

La diferencia entre los roncos sonidos sexuales de las llamas «alegres» y los agudos y lamentosos sonidos de las llamas «afligidas» se correlaciona precisamente con la organización de timbres en el conjunto de flautas *pinkillu*. Los instrumentos son divididos en pares de tamaños *tara* y *q'iwa*, afinados con una quinta de diferencia (figura 6). Estos nombres aluden a la calidad de sonido que emite cada instrumento en la nota final sostenida de cada canciónailable, cuando el par de flautas toca en octavas. La *tara* es tocada con dos dedos produciendo un sonido vivo y zumbador, mientras que la *q'iwa* se toca con cinco dedos causando un sonido fino y claro, una octava más alta (figura 8). El rico y estéticamente apreciado sonido de la *tara* es explícitamente comparado con los sonidos sexuales emitidos por las llamas macho, mientras que el fino sonido de la *q'iwa* sugiere los emitidos por las llamas hambrientas y afligidas, hecho que nos remite a las costumbres prehispánicas de atar a las llamas en el centro de la plaza sin alimento alguno para que sus gemidos ayuden a implorar por lluvia.

La palabra *q'iwa* es usada en otros contextos para referirse a los niños que andan constantemente quejándose y lloriqueando, a las personas malas y mezquinas, y a las cosas que no encajan o que están siempre en desequilibrio, como la cuerda de un instrumento que no puede mantenerse nunca afinada. *Q'iwa* también se refiere al género ambiguo, como los hombres que hablan con voz muy aguda, o las mujeres con voz muy grave, y se dice que también significa «mitad hombre, mitad mujer». En contraste, la palabra *tara* tiene muchas asociaciones positivas y se usa para referirse a cosas que son dobles en algún sentido y que están balanceadas (Stobart 1996). En los matrimonios, las libaciones se beben en una doble vasija llamada *tarka yuru*, donde *tarka* se deriva de la misma raíz que *tara*. Las dos partes de la vasija están conectadas por un tubo para que cuando se beba la chicha desde un lado, el equilibrio sea restablecido entre las dos partes (figura 9).



Figura 7: Ceremonia de apareamiento masivo de llamas, realizada en un alto pico rocoso, la cual se asocia sobre todo con la potencia sexual. Cada animal hembra es colocado con las patas posteriores atadas antes de que el macho escogido se le acerque (Navidad de 1992). Foto: Henry Stobart.

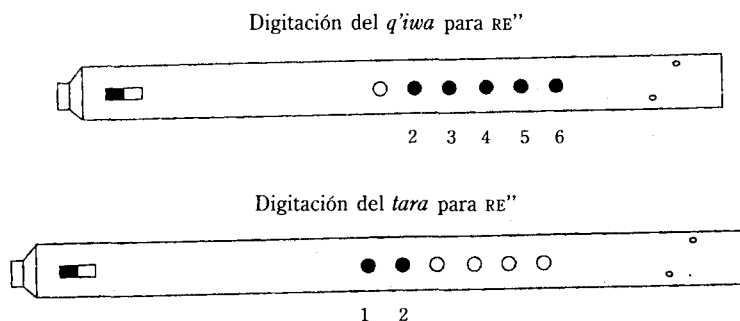


Figura 8: Colocación de los dedos para las flauta *pinkillu*, *tara* y *q'iwa*.

El diseño de la *tarka yuru* muestra claras similitudes con la olla silbadora doble prehispánica, que mencionamos anteriormente. La creación del desequilibrio, idea que deviene del concepto *q'iwa* como sonido agudo y afligido, es necesaria para que la comunicación entre los líquidos se lleve a cabo. Esto debe ser seguido por la fuerza equilibrante de la *tara*, que define las dos mitades de la vasija como espacios distintos. En términos de cambio estacional, el desequilibrio de la *q'iwa* implica la unión de distintos conceptos, como el del mundo de los vivos con el de los ancestros durante la época de lluvia, cuando los fluidos regenerativos —como el agua— fluyen desde la tierra eternamente verde de los ancestros hasta el mundo de los vivos. En cambio, el aspecto dual y equilibrante de la *tara* propone la separación y redefinición de estos mundos distintos, casi como imágenes reflejándose mutuamente.

Mis anfitriones me explicaron que la combinación de los instrumentos *tara* y *q'iwa* causaba la llegada de la lluvia y el crecimiento de las plantas. Sin embargo, al norte del departamento de La Paz, la distinción entre estos dos timbres contrastantes se hace más explícita. Una pequeña flauta de conducto hecha de caña con un sonido limpio y agudo, parecido al timbre de la *q'iwa* y también llamada *pinkillu*, es tocada al comienzo de la época de siembra para atraer la

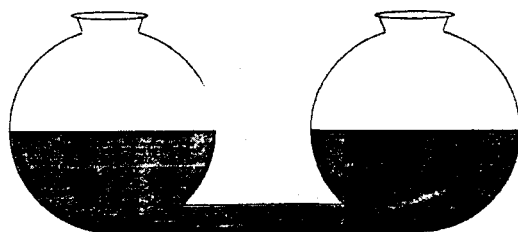


Figura 9: Vasija doble para beber *tarka yuru*, usada en matrimonios.

lluvia. Pero al final de esta temporada, cuando los cultivos empiezan a florecer y a dar frutos, se tocan flautas pesadas de madera, cuyo bello y vibrante sonido, parecido al de la *tara*, busca detener las lluvias y prepararse para la cosecha. Estos instrumentos son llamados *tarkas*, nombre que se deriva casi con seguridad de la misma raíz que *tara*.

En cuanto a la ejecución de las flautas *pinkillu* del norte de Potosí, se dice que la flauta *q'iwa* es el «corazón» o «motor central» del conjunto y es a la vez la que marca la melodía, mientras que la flauta *tara* responde tocando menos notas y de forma más sostenida. Mi anfitrión confirmó que la relación existente entre estos dos tipos de flauta es más bien aquella que se establece entre un niño y sus padres. Como si cayera en una profunda aflicción, la *q'iwa* es un niño en llanto y la *tara*, al igual que el padre adulto, responde liberando su vital y nutriente sustancia para darle fuerzas al niño. En consecuencia, los hambrientos, agudos y afligidos sonidos de las llamas representarían su progenitura o su potencial reproductivo. Grabar estos sonidos y llevarlos a mi país les negaría a las llamas la posibilidad de realizarse como cachorros. Pero, sorprendentemente, registrar los sonidos «alegres» de llamas copulando, a medida que expulsan su sustancia líquida regenerativa (semen), no era considerado peligroso para la capacidad reproductiva de los animales.

7. La canción propia del Inca

La cualidad sagrada del grito afligido de la llama es enfatizada en las descripciones hechas por Guamán Poma de la ceremonia del *wariqsa arawi*, mencionada primero al escribir sobre el mes de abril, cuando se celebra la fiesta del Inca. Según Guamán Poma, «está la comida maduro y ancí comen y ueuen y se hartan la gente del rreyno a costa del Ynga». Escribe:

Y el dicho Ynga tenía muy grande fiesta; conbidaua a los grandes señores y prncipales y a los demás mandones y a los yndios pobres y comía y cantaua y dansaua en la plaza pública. En esta fiesta cantaua el cantar de los carneros, *puca llama*, y cantar de los rriós aquel sonido que haze. Este son natural, propio cantar del Ynga, como el carnero canta y dize «yn» muy gran rrato con conpás. (1980: 244)

Guamán Poma vuelve a referirse a la ceremonia del *wariqsa arawi* cuando escribe sobre la música del reino del Inca e incluye un dibujo de este aprendiendo su canción de la llama roja atada (figura 10), llamada así debido a una tela roja colocada en el lomo (Zuidema 1986: 58). El texto describe cómo el Inca aprende su canción de la llama:

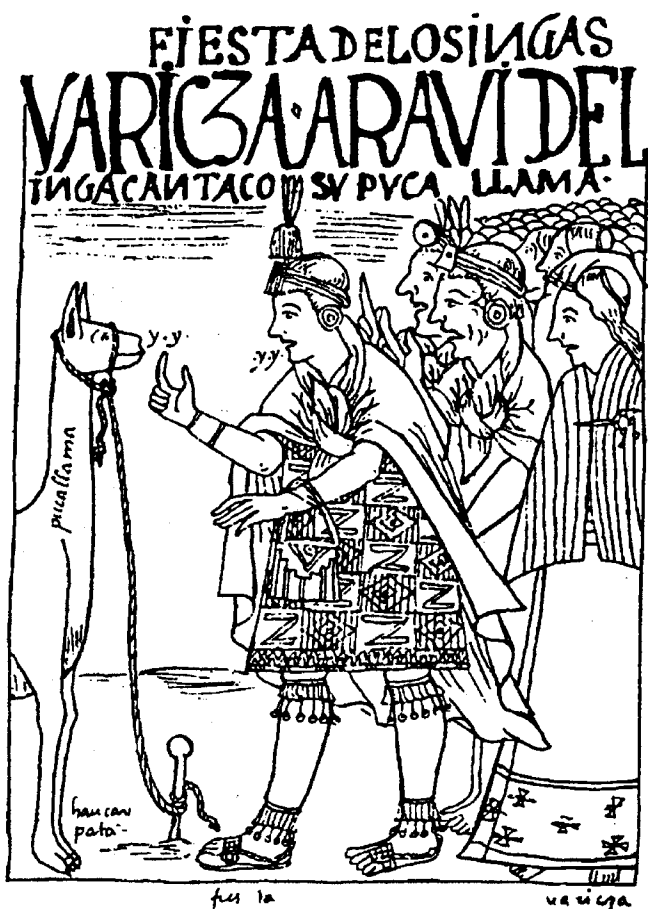


Figura 10: El Inca aprendiendo su canción de los gritos de la «llama roja atada» (Guamán Poma 1980: 318). Actualmente, la onomatopeya «y» es usada para referirse a los afligidos gritos de las llamas.

[...] al tono del animal ellos cantan, dice, con compás muy poco a poco, media ora dize: «y-y-y» al tono del carnero. Comienza el Ynga como el carnero: dize y está diziendo «yn». Lleua ese tono y dallí comensando, ua disiendo sus coplas muy muchas. Responde las *coyas* [reinas] y *ñustas* [princesas]. Cantan a bos alta muy suuauemente. Y *varicsa* y *arai* dize ací: «*Araui arai arai arai arai yau arai*». Uan deciendo lo que quieren y todos al tono de *arai*. (Guamán Poma 1980: 31)

El texto continúa describiendo el canto de jóvenes de ambos sexos: los hombres tocando flautas *pingollo* acompañados por las voces de las mujeres, y luego los versos de las canciones en quechua, el idioma de los incas. La canción del Inca es, por lo tanto, aprendida de los angustiosos gritos de la llama atada y se van

añadiendo cada vez más letras «diciendo lo que el pueblo quiere», a medida que la nueva melodía se va difundiendo gradualmente a través del reino, cual río incrementando su caudal al recibir más y más voces.

A pesar de que el texto de Guamán Poma alude a una ceremonia llevada a cabo 400 años atrás en la capital incaica del Cuzco, en el sur del Perú, se encuentran sorprendentes similitudes con las prácticas contemporáneas del norte de Potosí. Cada año se recogen de los *sirinus* nuevas melodías para el *pinkillu* y me informaron cómo estas nuevas melodías provienen de los profundos sonidos de las cascadas (*buuh buuuuh*), que son a su vez parecidos a los de la *tara*. (¿Se tratará de la «canción de los ríos» a la que alude Guamán Poma?). En un principio, las nuevas melodías son tenues, agudas y casi imperceptibles. Solo gradualmente, como si fuera en un sueño, entran en la cabeza a través del sonido de las flautas *pinkillu* y luego se añaden las palabras. Después del carnaval, son estas poderosas melodías las que se convierten en la sustancia espiritual encarnada en los frutos y cuerpos nuevos del año, lo que otorga a cada cuerpo, tubérculo o semilla el poder para madurar y crecer en todo su potencial. En efecto, se dice que si los granos o tubérculos no son atendidos apropiadamente, lloran como niños. Es posible que se trabaje con una ideología similar en la ceremonia del *wariqsa arawi*, cuyo propósito declarado, de acuerdo con otras fuentes coloniales consultadas por Tom Zuidema, era «hacer que los choclos tengan buenos granos» (1986: 58).

Esto sugiere que los quejumbrosos sonidos de las llamas y su adaptación a la canción del Inca se encontraban entre las ideas centrales concernientes a la reproducción del imperio. En este contexto, el hecho de grabar el sagrado sonido de las llamas, y así apropiarse de él llevándolo a tierras lejanas en mi grabadora, resultaba vergonzoso, y la ira de mi anfitriona, comprensible. El contraste entre los gritos afligidos y alegres de las llamas se relaciona explícitamente con la categorización del sonido del *pinkillu*, instrumento fuertemente asociado a la reproducción de estos animales y posiblemente adaptado de las flautas dulces europeas. Sin embargo, hayan estado estos instrumentos inspirados o no en prototipos europeos, es posible que los silbidos mágicos estuvieran asociados con la comunicación del agua en los Andes prehispánicos, como en el caso de las ollas silbadoras dobles de los moche. La introducción de flautas dulces, a través de inciertos forasteros caucásicos, puede haber servido como catalizador de una serie de asociaciones ya existentes y que dieron como resultado el uso difundido de flautas de pico durante la época de lluvia, en la actualidad.

Resulta difícil abrir nuestras mentes para pensar acerca de sonido, música y reproducción en términos de gritos de llamas, especialmente en el contexto de un instrumento que es asumido como parte de la herencia cultural europea. Sin embargo, son quizás a estas asociaciones no musicales a las que debemos acercarnos, si queremos apreciar la dinámica del intercambio musical entre culturas y desarrollar una comprensión más profunda acerca de las músicas de otras

culturas y de otros tiempos. Y, efectivamente, la idea de una música absoluta, que existe por sí misma e independientemente de los otros aspectos de la vida, es un fenómeno particularmente moderno, lo que es un hecho a menudo olvidado en la actuación y el estudio de la música antigua (*Early Music*) en la actualidad.

Referencias bibliográficas

BERTONIO, P. Ludovico

- 1984 *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba, Bolivia: CERES, Museo Nacional de
[1612] Etnografía y Folklore e IFEA.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

- 1966 *Royal commentaries of the Incas and General history of Peru*. Trad. H. V. Livermore.
Austin, Texas: The University of Texas Press.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

- 1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Eds. John Murra y Rolena Adorno.
[1615] México D.F.: Siglo Veintiuno.

HARRIS, Olivia

- 1982 «The dead and devils among the Bolivian Laymi». En *Death and the regeneration of life*. Eds. M. Bloch y J. Parry. Cambridge: Cambridge University Press.

HOLGUÍN, Diego González de

- 1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*.
[1608] Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

IZIKOWITZ, Karl Gustav

- 1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Göteborg:
Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

MAC CORMACK, Sabine

- 1993 «Demons, imagination, and the Incas». En *New World Encounters*. Ed. S. Greenblatt.
Berkeley. 101-126.

MANNHEIM, Bruce

- 1986 «Poetic Form in Guaman Poma's *wariqsa arawi*». *Amerindia* XI: 41-67.

MARVIN, Bob

- 1972 «Recorders and English flutes in European collections». *Galpin Society Journal* XXV:
30-57.

STEVENSON, Robert

- 1961 *Spanish cathedral music in the Golden Age*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- 1968 *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

STOBART, Henry

- 1987 «The devil's music...». *The recorder and music magazine*, December 1987. 90-92.
- 1994 «Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in highland Bolivia». *British Journal of Ethnomusicology* III: 35-48.
- 1996 «Tara and q'iwa, worlds of sound and meaning». En *Cosmología y música en los Andes*. Ed. M. P. Baumann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 67-81.

TURINO, Thomas

- 1991 «The state and Andean musical production in Peru». En *Nation-states and Indians in Latin America*. Eds. G. Urban y J. Sherzer. Austin, Texas: The University of Texas Press.

ZUIDEMA, R. Tom

- 1986 «The place of the *chamay wariqsa* in the rituals of Cuzco». *Amerindia* XI: 58-63.

Poniéndose de pie

Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador*

Nan Volinsky

En este artículo destaco el significado de la técnica interpretativa entre los violinistas indígenas, jóvenes con educación formal que participan con sus compañeros quechuas saraguros en la tarea común de resurgimiento étnico, proceso a través del cual el pueblo redefine su identidad descartando, ampliando o modificando prácticas culturales preexistentes (Conzen *et al.* 1992, Nagel 1996). Muchos de estos violinistas saraguros y sus colegas músicos tienen el español como lengua materna y cursan estudios de secundaria y superiores para trabajar posteriormente en ámbitos sin precedentes para ellos, como ingeniería, contabilidad y medicina veterinaria. Aunque estos jóvenes no desean una transculturación hacia la sociedad blanca o mestiza, su generación experimenta una pérdida de aspectos culturales distintivos que los diferencian como saraguros; por ejemplo, lamentan su necesidad de aprender el quechua como segunda lengua. Con el fin de revitalizar su etnicidad, los músicos promueven la participación de los jóvenes de su comunidad en los denominados grupos culturales, organizaciones formales que utilizan los recursos musicales para «rescatar, promover y difundir» lo que ellos perciben como la cultura musical auténtica de los saraguros mayores. Los mestizos del pueblo rara vez participan de esta cultura musical.

Debido a que los violinistas mayores y sus acompañantes en el tambor, llamados *segunderos*, han moldeado gran parte de lo que constituye la cultura musical de los saraguros, los miembros de los grupos culturales requieren de su instrucción y guía. Pero en lugar de retomar la antigua tradición saraguro de violín y tambor para asegurar la continuidad étnica, estos jóvenes músicos la transforman, produciendo una sensibilidad étnica renovada, propia de una generación joven, formada académicamente.

Una transformación notable ocurre en la esfera de la técnica de interpretación del violín. La práctica antigua entre los violinistas saraguros mayores es sentarse

* Mi investigación en Saraguro duró dos meses en 1991 y 18 meses, de noviembre de 1992 a julio de 1994. Fue financiada por sendas becas de la Fulbright-III y de la Fundación Tinker, y por el colegio de graduados de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Estoy muy agradecida a los muchos saraguros que me ayudaron en mi investigación, especialmente a las queridas familias del doctor Vicente González y Alejandrina Medina, de Manuel de Jesús Cartuche, de Francisco González y Francisco Japón. Agradezco al doctor Norman E. Whitten, mi asesor de grado en antropología, por su generoso apoyo intelectual.

para tocar en unos bancos bajos comunes y corrientes, y apoyar el violín entre el pecho y la rodilla (figura 1). En lugar de utilizar esta técnica antigua, los jóvenes violinistas con educación superior se *ponen de pie*, apartan los codos de los lados y otorgan nuevos significados —disciplina y propiedad— a su postura interpretativa y al patrón de movimiento corporal (figura 2).

Para entender por qué un joven violinista sostiene el violín con una postura diferente y muestra nuevos movimientos corporales, es conveniente conceptualizar la técnica interpretativa como una modalidad de movimiento humano configurado, que traduce la experiencia económica y política del músico. Los planteamientos teóricos que orientan este artículo se inspiran en el trabajo de John y Jean Comaroff (1992: 77), quienes señalan que «los cambios sistemáticos en la posición del cuerpo sirven para indicar cambios en la ubicación social». Estos jóvenes violinistas ocupan una ubicación social históricamente nueva dentro de la sociedad saraguro, porque su educación formal superior les ofrece nuevas oportunidades ocupacionales y opciones de vida que los saraguros mayores no han tenido. Este artículo se sustenta en mi trabajo de campo con los saraguros y en las teorías de resurgimiento étnico y movimiento humano, para demostrar cómo los jóvenes violinistas con nuevas identidades ocupacionales y de clase transforman la definición y expresión de su identidad saraguro. Señalo de qué manera ellos marcan esta transformación al reinventar el antiguo estilo de *fandango* (un género profano de canto y danza) interpretado en violín-tambor y realizar cambios sistemáticos en las prácticas que han caracterizado tradicionalmente la técnica interpretativa del violín. Entendemos por ello que los jóvenes violinistas usan el movimiento corporal que acompaña a la técnica interpretativa como un recurso clave en la revitalización de su identidad étnica.

1. El resurgimiento étnico contemporáneo saraguro y la creación de grupos culturales

Muchos saraguros graduados de escuelas y universidades con nuevas identidades ocupacionales se han agrupado como una fuerza política a través de la Federación Interprovincial de Indígenas Saraguros (FIIS). En esta institución, los saraguros reafirman sus derechos de autonomía en educación, política y desarrollo económico. Tal activismo es la expresión local de una tendencia a nivel nacional hacia la movilización política indígena que la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) ha liderado desde 1986. Luis Macas, un saraguro, presidió la CONAIE durante varios años antes de convertirse, el 19 de mayo de 1996, en el primer indígena en la historia del Ecuador en ser elegido diputado de la nación. Mientras él defiende los derechos indígenas en el Congreso de la República, la CONAIE continúa su lucha por transformar el Estado-Nación ecuatoriano en una «democracia comunitaria multinacional» que lleve a cabo «la liberación política y



Figura 1: Francisco González en su casa en Tambobamba, junio de 1991.
Foto: Nan Volinsky.